Un sport de combat

Jean-Marc HUITOREL

Résumé

Que signifie sensibiliser à l'art contemporain ? Et sensibiliser qui ? Dans quel but ? Sensibiliser veut-il dire la même chose que médiatiser ? À partir de ces questions, mais plus encore à partir des œuvres, je tenterai de montrer la nécessité de l'art (et donc la nécessité d'y être sensible) sur le plan général des sociétés humaines, de la nôtre en premier lieu, sur le plan anthropologique donc, et, aujourd'hui plus que jamais, sur le plan politique. Je m'appuierai pour ce faire sur la notion de représentation dont je m'attacherai à cerner quelques contours. Je poserai cette tâche comme nécessaire et urgente. Comme une question de survie. Comme une stratégie de résistance. Comme un combat.

Mots-clés : critique d'art, représentation, Mahé (Gilles), Brunon (Bernard), tyrannie de l'émotionnel.

Abstract

What does it mean to increase people's awareness of contemporary art ? Who is the target and what is the goal ? Is raising awareness the same as media coverage ? Using these questions as a starting point and, more importantly, basing my analysis on works of art, I will try to show the necessity of art (and logically the necessity of being sensitive to it) in human societies in general, utmost in our own, anthropologically and, more than ever in today's world, politically. I will use the notion of representation after giving a brief definition of its contours and show that this task is necessary and urgent ; a question of survival, a way to resist, a way to fight.

Keywords: art criticism, representation, Mahé (Gilles), Brunon (Bernard), tyranny of sentimentality.

On pourrait se poser des questions idiotes comme :

– pourquoi, dans les musées, les centres d'art et autres lieux dédiés à la diffusion des œuvres, le service le plus important en dotation de personnel est celui dit des publics ? Et pourquoi « des » publics ?

– pourquoi parle-t-on tant de « médiation », plus souvent encore que d'art ?

– pourquoi cette obsession grandissante, jusqu'à la caricature, de l'explication, de la mise en formule de l'œuvre, de sa réduction à quelque mode d'emploi immédiat ?

– pourquoi faut-il absolument sensibiliser le public (les publics), à l'art ? Et plus encore à l'art dit contemporain ?

– pourquoi les tutelles (villes, départements, régions, État, partenaires privés, etc.) exigent-elles une fréquentation toujours accrue des lieux

qu'elles financent ? Pourquoi faut-il remplir un centre d'art comme il faut remplir une salle de spectacle ? Pourquoi diligentent-elles des enquêtes pointilleuses sur ce sujet, jusqu'à établir le nombre de visiteurs au mètre carré ?

À questions idiotes, réponses idiotes :

– parce que l'art, et plus encore l'art contemporain, c'est compliqué et que, cela posé, il faut EX-PLI-QUER !!! ;

– parce que l'art, c'est très important et que, cela étant, il faut SEN-SI-BI-LI-SER !!!

Et puis il faut bien que les lieux de diffusion de l'art assument cette mission d'éducation que l'école, continuant à privilégier la littérature et les textes, ne peut assurer toute seule.

Voilà quelques réponses officielles et laconiques…

Bien, mais pourquoi l'art est-ce si important ? Et pour qui ? Qu'est-ce qu'on cherche en regardant des œuvres d'art ? Qu'attend-on de cette injonction à regarder ? À fréquenter comme on dit volontiers ? Et que reste-t-il quand on a beaucoup regardé, beaucoup fréquenté ? Que reste-t-il en dehors du souvenir et de la mémoire ? Que reste-t-il du regard ?

De la culture recyclable socialement, servie par des techniques issues de la sophistique ?

Connaître l'histoire de l'art, voir des expositions, visiter des musées, ça sert, dit-on, à renforcer sa culture générale. Mais que signifie « culture générale » en dehors de la préparation à certains concours, en dehors de *Questions pour un champion* ? Et quand bien même on s'autoriserait à considérer la culture comme autre chose qu'un gadget, plutôt comme l'un des fondements de la constitution du sujet (un peu d'optimisme, que diable !), on sait bien à présent qu'elle n'a jamais protégé de la barbarie et des pires régressions. Sur cette question de la légitimité et de l'utilité de la culture générale, tant à des fins d'élévation de l'individu que de constitution du citoyen dans la communauté démocratique, que de… succès aux concours, on renverra le lecteur au numéro 14 de cette même revue *Atala*.

Poursuivons cependant nos tentatives de réponses moins laconiques à cet étrange engouement pour l'art, à tout le branle-bas qui s'est déclenché ces dernières années pour le rendre accessible au plus grand nombre. Une raison à l'injonction faite aux responsables d'institutions de remplir leurs salles d'exposition réside en ceci qu'un financeur, public ou privé, recherche toujours un retour sur investissement, que ce soit en termes

strictement financiers (mais s'agissant de l'art, les recettes propres sont en général bien maigres comparées aux entrées d'un théâtre) ou, plus généralement, en termes d'image. Un musée à forte fréquentation, c'est de l'argent public bien employé, les électeurs s'en souviendront. Mais, un musée à forte fréquentation, sommé de médiatiser à marche forcée, ne tend-il pas à devenir une maison d'éducation, un lieu de formatage et de contrôle du regard ? Et si, de l'art, on faisait un outil de polissage (et de police) social, comme on le fit jadis de la santé publique ainsi que l'a décrit Michel Foucault ?

Et si à l'opposé, malgré les redoutables sirènes de l'industrie culturelle, malgré l'apparente bonne volonté des pouvoirs politiques et reprenant ici à notre compte les sombres avertissements de Theodor Adorno et Max Horkheimer, l'art, intrinsèquement, n'était pas destiné à devenir un phénomène de masse, soumis à une production standardisée et rentabilisé par une diffusion à grande échelle, la médiation remplissant ici, fût-ce à son corps défendant, le rôle de la notice dans les boîtes de médicaments ? Et si l'art, en tant que résistance irréductible, exigeait le face-à-face solitaire, le silence et l'effort ? Et si l'art c'était aussi l'occasion d'échouer (contre l'idéologie totalitaire de la réussite) comme le pensait Samuel Beckett et comme le disait Bram Van Velde ? Et si l'art était l'absolu contraire du parc d'attractions ? Et si les principales menaces qui pèsent aujourd'hui sur lui c'étaient précisément le divertissement, le tourisme de masse et son inséparable et ridicule prothèse, l'audioguide ? Et si l'artiste Jim Shaw avait raison qui disait : « Révéler les tenants et les aboutissants d'une œuvre d'art, c'est risquer de lui couper son effet, d'éliminer le mystère », avant, il est vrai, de poursuivre : « mais tant pis, voici quand même des informations détaillées sur la série *Left Behind* » ?

Et le critique d'art, que cherche-t-il en écrivant sur l'art et sur les artistes, en concevant des expositions ? Pour quelles raisons exerce-t-il cette drôle d'activité ? Est-ce si nécessaire ? Y soupçonne-t-il une quelconque utilité en dehors de sa satisfaction personnelle ?

On peut dès à présent avancer ici que les réponses à ces questions concernant le critique d'art, qu'il faut considérer comme l'exemplification même de la notion de « public » (sinon à quelle légitimité peut-il prétendre ?), sont susceptibles d'apporter des éléments de réponse non négligeables à toutes ces questions « idiotes » par lesquelles nous avons entamé ce texte et qui, d'une manière ou d'une autre, pouvaient se ramener à celle-ci : pourquoi faut-il sensibiliser le public à l'art (contemporain) ? En fait, je crois que le critique d'art, à tout le moins le critique d'art

que je suis, agit pour des raisons politiques et qu'en cela, il lui faut toujours lutter contre le syndrome du bon petit soldat affecté aux troupes supplétives du maintien de l'ordre. Je pense en effet que le rôle du critique d'art et, plus encore, le rôle et la fonction de l'art sont entre autres choses mais très largement d'ordre politique et, en ce sens, fatalement positionnés contre les pouvoirs politiques, quels qu'ils soient. On tentera plus loin d'en avancer quelques raisons. Comme on tentera par ailleurs de montrer que l'art a partie également liée avec l'économie, non pas dans le sens du marché de l'art, que l'on a tendance aujourd'hui à confondre avec l'art, mais dans sa fonction de représentation et de symbolisation. Car au cœur de cette dimension économico-politique, se trouve la question de la représentation, dans un sens que nous nous attacherons à définir, et des enjeux dont elle est porteuse. C'est dans la revendication de cette capacité, qui constitue l'une de ses spécificités, que l'art est, à tout le moins doit tendre à devenir, pour détourner une formule célèbre de Pierre Bourdieu appliquée à la sociologie, « un sport de combat ». De cette nécessité-là, nous voudrions à présent entretenir le lecteur.

Le balancement de Jim Shaw résume bien la situation, qu'on pourrait aussi caractériser par la formule d'Octave Mannoni, par ailleurs titre d'une œuvre de l'artiste Sharon Kivland (1996) : *Je sais bien mais quand même*. En effet, cette obsession de la médiation est au mieux agaçante, au pire problématique, pour la crédibilité même de l'art et de ses œuvres. Il convient cependant d'attirer l'attention sur les enjeux de l'art (contemporain), sur l'outil, sinon l'arme, qu'il constitue aujourd'hui spécifiquement. Les exemples retenus ici proviennent de l'art récent, car bien que nous pensions que l'art contemporain ne relève en rien de la génération spontanée mais qu'il s'inscrit dans une histoire, il nous faut cependant bien admettre qu'un certain nombre de ruptures, au moins d'inflexions sont advenues au cours du XX^e^ siècle qui ont contribué à établir la spécificité de cet art qu'on appelle « contemporain ». S'il convient, pour le critique, d'observer et de décrire le plus rigoureusement possible l'art de son époque, on se méfiera toutefois de l'expression « art contemporain » érigée en concept ou en catégorie particulière. On s'en gardera d'autant plus qu'il s'agit là d'une des armes favorites de ses contempteurs.

Nous l'avons d'emblée affirmé, l'une des raisons qui, à nos yeux, semble la plus décisive pour la défense et l'illustration de l'art (contemporain), et donc de la nécessité d'y sensibiliser le public, c'est qu'il constitue l'un des plus formidables outils de représentation dont nous disposions face à la confusion ambiante nourrie par l'obsession du temps réel et

de l'immédiateté, de l'émotionnel et du réflexe, en un mot de la fusion mortifère qui risque d'emporter au fond du chaos nos derniers espoirs de survivre en tant que sujets. Voilà l'enjeu, il ne date pas d'aujourd'hui. Dans *Le Règne et la gloire*, Giorgio Agamben décrit comment les théologiens chrétiens du IIe siècle et ceux qui les suivirent, craignant que la complexité du mystère de la Sainte-Trinité ne conduise à un retour du polythéisme, empruntèrent à Aristote le terme d'*oikonomia* (« économie ») pour spécifier le rôle du Christ dans son rapport au Père, ce dernier déléguant à son Fils le soin de gérer sa maison *(oikos),* c'est-à-dire le monde. Ainsi, très tôt, allèrent s'articuler les deux notions qui fondent notre culture autant que notre art dans sa quasi-totalité : l'Incarnation et la représentation. Car Dieu, en s'incarnant dans la figure du Christ, inaugurait l'histoire de sa visibilité et, conséquemment, l'histoire de cet art qui allait en réaliser le programme. Le débat concomitant sur les images ne devait dès lors connaître aucun répit, que ce soit entre les religions du Livre ou bien au sein même du christianisme. Elle semble perdurer aujourd'hui sur le plan religieux et au-delà, bien que des querelles comme abstraction/figuration ou celle qui concerne les pratiques performatives n'en soient que des faux prétextes, persuadés que nous sommes que toute occurrence artistique relève du régime de la représentation. Nous posons donc ici que l'art, occidental dans son origine et international dans son développement mondialisé, se fonde sur le concept de représentation (et plus clairement encore depuis la lecture « économique » du mystère de la Sainte-Trinité) et qu'il convient en premier lieu, sinon de déconstruire cette notion de représentation, du moins de tenter de préciser les contours de l'approche que nous souhaitons en proposer.

Des termes « représenter » ou « représentation », on trouve, au fil des dictionnaires, des définitions susceptibles de nous éclairer. « Rendre sensible à l'esprit au moyen d'un signe » ; « action de reproduire par la peinture, la gravure, le langage, etc. ; son résultat » (Larousse). « Rendre présent, rendre sensible » ; « Soumettre, présenter à l'esprit, rendre sensible un objet absent ou un concept en provoquant l'apparition de son image au moyen d'un autre objet qui lui ressemble ou lui correspond » ; « Processus par lequel une image est présentée au sens ; image ou combinaison d'images » (Robert). Parmi d'autres. Appliquée aux arts plastiques, la notion de représentation ne se réduit pas à la sphère de la *mimesis*, pas (seulement) à la copie de la réalité, encore moins à sa copie fidèle ou servile. La représentation n'est pas réductible à la reproduction ni à l'imitation, ces dernières n'étant au mieux que quelques-unes de ses modalités.

Arrêtons-nous un instant sur la seconde définition du terme que donne le Larousse («Action de rendre présent ou sensible à l'esprit, à la mémoire, au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe quelconque ; image, symbole, allégorie »). Les termes « image », « figure » induisent bien les notions de figuration et sans doute d'icône. « Signe quelconque », plus ouvert, autorise à ne pas se cantonner à la figuration classique, à l'art figuratif, au régime traditionnel des images. Permet-il, pour autant, de recourir à la définition saussurienne du signe et peut-on appliquer mécaniquement à l'image les caractéristiques du signe linguistique et, en particulier, son arbitraire ? On peut en douter.

Que représente alors la représentation, et quand on dit « représentation », représentation de quoi sous-entend-on ? De ce qu'on a coutume d'appeler tantôt le réel, tantôt la réalité ? De ce que le Robert appelle un « objet » ou un « concept » ? De ce qui nous passe par la tête, de ce qui nous vient à l'esprit, c'est-à-dire notre imagination, nos constructions mentales, voire nos rêves ou nos chimères, nos délires, nos hallucinations ? Pour se résumer, un objet A (objet premier) que l'on signifierait, que l'on présenterait sous la forme d'un objet A' (objet second) par tous les moyens à notre disposition et les arts plastiques autant que les autres formes d'expression puisqu'aussi bien on fait à présent de l'art avec n'importe quoi, comme, enregistrant l'apport de Duchamp et de Warhol, Arthur Danto l'a bien montré. Le réel, ce serait donc l'objet A, l'instance première (qui ne procède de rien d'autre que d'elle-même dans la plupart des cas). Cet objet A se définit selon Clément Rosset par le principe d'identité qui fait que A est A, c'est-à-dire fondé sur le principe tautologique ; et, au bout du compte, non duplicable. Questions : un artefact (une table, une fourchette, un vêtement, une œuvre d'art, pourquoi pas) peut-il être rangé, à l'occasion, dans la catégorie des objets premiers ? Oui, répondrait sans doute Rosset ; ce qui nous conduit à cette question complémentaire : la représentation ne peut-elle pas être, aussi, représentation d'une représentation ? L'objet A' devenant alors l'objet A d'un nouveau processus ? On a déjà répondu par l'affirmative.

La représentation serait donc toujours un objet (au sens large, non forcément matériel, tout aussi bien conceptuel, imaginaire) à propos de. Qu'importe de quoi, mais de quelque chose, éventuellement d'une représentation, éventuellement d'une illusion, la question n'étant pas pour nous, au bout du compte, de chercher à définir le réel mais bien de cerner à partir de quoi l'art s'élabore. Car l'art, en tant que processus de représentation, est toujours « à propos de ». Et si je dis « à propos du réel »,

j'inclus le fait que le réel puisse être une illusion. Dans ce cas, l'art est « à propos d'une illusion ». Mais « à propos ». Envisagé ainsi, il suffit de poser le réel comme hypothèse. La représentation serait donc, avant tout, un processus.

Si la représentation est un processus qui se joue sur le passage entre un objet A (ou une situation S) et un objet A' (ou une situation S'), qui alors déclenche ce processus et quand cela advient-il ? Tentons de répondre à ces deux questions du point de vue de l'art, ou, si l'on préfère, en prenant l'art comme champ d'application et réserve d'exemples.

Rappelons en préambule que la notion d'objet, dans le cadre de l'art de ces cinquante dernières années au moins, s'est considérablement élargie et ne saurait se réduire au tableau, à la feuille de dessin, à la sculpture, pas davantage à la photographie ou à la vidéo. Cet objet peut être alors tout aussi bien une situation, une action, une idée, un fait social, économique, sportif, militaire, religieux ; un jeu, une entreprise, un geste, une attitude.

Qui, dans cette nouvelle configuration, déclenche le processus de représentation ? Évidemment l'artiste. C'est lui qui décide de produire un objet A', une situation S'. C'est lui qui peint ou qui commande de peindre (quand bien même il peut exister, et de plus en plus, un commanditaire extérieur) ; lui qui réalise sa performance ; lui qui joue, qui fonde une entreprise. Lui qui décrète qu'un égouttoir à bouteilles est une œuvre d'art, mais aussi que c'est le regardeur qui fait le tableau. À propos de ce dernier point, on notera que le processus de représentation peut être également relayé par le récepteur. Mais comme l'égouttoir à bouteilles ne peut être perçu comme œuvre d'art que dans le cadre du musée (et pas au BHV), le contexte peut lui aussi participer au processus de représentation. Mais en quoi consiste alors ce déclenchement du processus et quand a-t-il lieu ? Eh bien, sans doute revient-il tout simplement pour l'artiste à se trouver dans une situation de faire de l'art : dès qu'il s'y trouve, dès que le mot art est prononcé, ou même pensé. C'est instantané. Et quand bien même l'objet A' s'avère en apparence le plus immédiat, le plus spontané, tellement décroché de cet objet A qu'on ne parvient même plus à localiser, quand bien même l'objet A' semble tellement autonome, rien n'y fait : dès qu'on est artiste et qu'on fait de l'art, on déclenche le processus, quoi qu'on dise et quoi qu'on veuille. Les deux exemples susceptibles d'étayer cette affirmation concernent deux artistes sensiblement de la même génération mais ô combien différents par ailleurs : Gilles Mahé (1943-1999) et Bernard Brunon (né en 1948).

En 1993, un mécène et collectionneur, l'architecte Rudy Ricciotti, passe commande d'une œuvre à Gilles Mahé. Contre le paiement de son inscription au golf de Dinard, l'artiste propose au mécène de lui fournir toutes les pièces correspondant à sa pratique sportive, avec ce joli clin d'œil à l'art conceptuel (« en pensant à »). Noter que le mécène, pas plus sans doute que l'artiste, ne sait au départ de quoi au juste l'œuvre sera faite. La question reste entière au terme de l'expérience. On tentera d'y répondre ici.

Dès lors, ce qu'on appellera l'œuvre, prend la forme d'un récit largement chronologique : sorte de journal, souvent intime, toujours personnel. Il se dit beaucoup là de la pratique du golf et un peu de Gilles Mahé, du temps qu'il fait également, de l'air du temps. C'est un récit avec ses péripéties (la blessure, la visite de l'inspecteur à la création artistique, la contribution des amis Jean-Philippe Lemée, Yves Trémorin…). Jadis, la limite physique (à défaut de la limite conceptuelle) d'une œuvre était assez facile à définir : le cadre du tableau, la circonscription matériologique de la sculpture, la feuille du dessin, etc. Celle qui nous est proposée ici, composée principalement de cartes de score, de quelques objets et documents, pose clairement la question de sa définition, c'est-à-dire de ses limites. Qu'est-ce qui fait que *Gilles Mahé joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti* est une œuvre d'art, *a fortiori* un chef-d'œuvre comme nous le prétendons ? Quand et où commence-t-elle ? Quand et où finit-elle ? Tout d'abord, c'est une œuvre, incontestablement, parce que deux personnes au moins, et non des moindres, l'artiste et son commanditaire, c'est-à-dire l'émanation majeure du public, se sont accordées pour la définir comme telle. Ensuite, cette œuvre a été homologuée par les autorités afférentes, en l'occurrence le ministère de la Culture (définition institutionnelle) en la personne de Paul-Hervé Parsy, inspecteur à la création, qui rédigea un rapport attestant de la qualité « artistique » de l'activité de Gilles Mahé. Est-ce seulement un gag, une aimable plaisanterie ? Pas si sûr ! Ou alors, sont tout autant à considérer comme gags et plaisanteries, les décisions des musées d'acquérir des œuvres, celles des princes d'en commander ! Se pose également la question du geste (l'éventuelle beauté de ce geste). « Oui, mais c'est un geste sportif, pas artistique ! », pourrait-on objecter. Sans doute, mais il est produit avec une volonté d'art, dans un cadre à la fois sportif (officiellement) et artistique (souterrainement). Gilles Mahé, dans un fax qu'il m'adressa en décembre 1996, précise : « Je pratique le golf comme d'autres de la vidéo, de la peinture à l'huile, avec cette différence près que je ne suis pas angoissé à l'idée ou non de réaliser mon chef-d'œuvre. Il se pourrait fort bien d'ailleurs que ce le soit alors que mes scores sont parfois bien médiocres. »

Récapitulons. D'un côté, c'est une performance (une suite de performances, dans le sens qu'on accorde à ce terme dans le vocabulaire de l'art, depuis Allan Kaprow, plutôt que, comme il le reconnaît lui-même, dans le sens de prouesse sportive) : l'œuvre se circonscrit dans l'espace et le temps de sa réalisation. Mais par ailleurs, il faut considérer les traces, les objets réels que cette action a produits : cartes de scores, documents divers, œuvres d'amis, objets, etc. En tout, près de 300 ! Cet ensemble, lui aussi, constitue l'œuvre, les traces appréhendables au-delà de sa phase performative. On peut ajouter que la pièce a, depuis lors, fait l'objet de nombreuses expositions. Pour se résumer, *Gilles Mahé joue au golf en pensant à Rudy Ricciotti* est une œuvre de nature et de formes diverses : une idée, une expérience, des objets. C'est à mes yeux et depuis les happenings d'Allan Kaprow, l'une de celles qui s'approche au plus près du réel, à deux doigts de s'y fondre et sans toutefois jamais franchir la ligne rouge. C'est l'une des œuvres qui pose le plus clairement la question de la limite et donc celle de la représentation.

Outre Mahé, et toujours en lien avec le sport, citons un artiste plus jeune, Neal Beggs (né en 1959), qui fait de l'escalade le motif, le sujet et la forme de son œuvre. Si le contexte et les visées sont assez différents, le trouble quant à la frontière, quant aux bornes de l'art, est identique ; et le questionnement tout aussi salutaire.

Bernard Brunon, quant à lui, est un artiste français vivant aux États-Unis et qui, sous l'appellation *That's Painting Productions*, exerce son art de peintre sous la forme d'une entreprise de peinture en bâtiment. Désireux de rompre avec toute forme de représentation au profit d'une pratique purement performative, il réalise à la demande des travaux de réfection et de ravalement, selon les règles de l'entreprise et du marché. Le plus souvent, ses clients ignorent qu'il est artiste et que la chambre qu'ils viennent de faire repeindre est une œuvre de Bernard Brunon. Contre l'artiste prétendant qu'il s'agit là d'une peinture à l'opposé de toute idée de représentation, nous avancerons que nous nous trouvons là face à une peinture porteuse de l'image même de la peinture. Par la seule intention de faire de l'art, Brunon produit un objet à double détente : de la peinture en bâtiment et de la peinture conceptuelle, de l'art. Si ce dernier aspect n'existait pas, ce serait exclusivement de la peinture en bâtiment. C'est cette « différence minuscule […] ce qui a lieu diffère à peine du lieu où ça a lieu », pour reprendre une expression d'Alain Badiou, qui caractérise le travail de Bernard Brunon. En ce sens, il s'inscrit bien dans la tradition conceptuelle héritée de Marcel Duchamp.

Ici, l'œuvre d'art est à la fois un objet A (le porte-bouteilles du BHV, une partie de golf) et un objet A' (comme une œuvre de Marcel Duchamp ou de Gilles Mahé). L'objet A, ici, est le simple chantier, l'objet A' est l'œuvre de Bernard Brunon constituée d'un banal mur peint envisagé dans une perspective artistique. Le processus de représentation, ici dans ce cas, ne consiste pas à produire deux objets matériels ou conceptuels mais à diffracter un seul objet en deux instances : le réel et l'œuvre d'art. Plus encore que la pièce de Gilles Mahé, l'ensemble du travail de Bernard Brunon constitue un cas extrême en même temps qu'un précieux exemple dans sa capacité à définir un objet ou un concept par ses bords. C'est en effet par ces cas limites que propose l'art contemporain que la question de la représentation se pose avec éclat et urgence, que nous nous voyons sommés sinon d'y répondre, au moins de nous y attarder un instant, d'opérer ce pas de côté qui est la condition nécessaire à toute prise de conscience.

Dans un ouvrage paru en 2006, *La Crise de la représentation* (éditions de La Découverte), Daniel Bougnoux avançait que la crise dans laquelle nous nous débattons et les dangers qu'elle nous fait courir seraient avant tout une crise de la représentation. « Quel terrible effondrement culturel ou symbolique ce serait si la pression du présent, des affects, des pulsions, du direct ou en bref du réel, faisait sauter entre nous la civilité comprimée dans le re de représentation ! » Tout est mis en œuvre dans ce monde pour que ce que l'auteur nomme la « coupure sémiotique », ce que j'appelle ici la distinction entre « objet A » et « objet A' », soit niée, définitivement gommée. Comment ? Par l'accélération des temps de réaction, le réflexe se substituant à la réflexion ; par la tyrannie de l'émotionnel, des pulsions et des addictions. J'ajouterai ici que des décennies de télévision berlusconienne (dont l'Italie n'a pas le monopole), qu'une politique française récente fondée sur l'oracle des sondages et l'hystérie légiférante, qu'une économie désormais manipulée par des cotations boursières dont la vitesse échappe à tout contrôle humain, comptent parmi les principales causes de cet effondrement symbolique, menaçant par là tout espoir de survie du sujet. Et il va sans dire que par « crise de la représentation », on peut aussi entendre crise de la démocratie. Si l'on partage le point de vue de l'auteur s'agissant de la nécessité vitale de la représentation (« On peut, on doit faire l'éloge de la re-présentation qui place les phénomènes à la bonne distance, qui conforte leur stabilisation symbolique, qui dédouble le monde par la coupure sémiotique et nous donne ainsi pour penser, imaginer ou agir, les coudées franches. »), on s'insurge quand il rend l'art contemporain responsable, à sa manière, dudit effondrement. Jusqu'à plus ample informé, on mettra une accusation

aussi injuste et infondée sur le compte d'une méconnaissance des réalités de l'art d'aujourd'hui autant que des enjeux dont il est le théâtre, d'une ignorance plus évidente encore des œuvres et des artistes. Ainsi donc, et pour reprendre la formule d'Allan Kaprow, s'il y a un « art semblable à la vie », l'art n'est jamais la vie, il en est toujours et, nous semble-t-il, sans exceptions, la représentation. Et, aujourd'hui plus que jamais, puisqu'au plus près de l'illusion qui consisterait à penser que l'objet A et l'objet A' ne font qu'un, il (l'art contemporain et, dans une certaine mesure, l'art moderne) nous invite instamment à nous pencher sur l'infra mince de la frontière. Certes, si cette frontière peut sembler plus difficile à percevoir que celle marquée par le cadre doré d'un portrait du XVII^e^ siècle, c'est parce que la notion de représentation s'est pour une large part éloignée du pur mimétisme, mais aussi parce que les destinataires ne sont plus aussi homogènes qu'autrefois. L'évolution démocratique des sociétés occidentales a considérablement élargi la surface de réception des œuvres autant que son hétérogénéité. De ce fait, le discours sur l'art acquiert une importance décisive. C'est parce que l'art contemporain s'avance jusqu'à la limite de la fusion entre réel et représentation, et sans jamais y basculer, qu'il est héroïque dans sa prise de risque et efficace dans ses stratégies de résistance comme dans sa production d'outils de lecture critique du monde. À l'objection qui consiste à considérer certaines représentations comme aliénantes, on répondra que les seules représentations aliénantes sont celles qui ne disent pas leur nom, qui voudraient nous faire prendre des vessies pour des lanternes, nous faire croire qu'elles SONT le réel. Ainsi nous pensons qu'une image (par exemple) au contenu dégradant (scènes d'humiliations, tortures, etc.) est moins dangereuse en tant que telle qu'une image qui cultiverait l'ambiguïté dans son rapport au réel. On peut défendre la représentation sans se déclarer strictement iconophile, encore moins animiste ! En exposant cette zone de brûlure, l'art contemporain produit certes de la difficulté d'approche, mais plus encore l'occasion d'une prise de conscience. C'est en cela qu'il est, véritablement, un sport de combat. C'est enfin pour cette raison, et malgré qu'on en ait, qu'il convient d'y intéresser le plus grand nombre : sans prescription et sans recette ; par principe et par nécessité ; dans la conviction des vertus du recul et de l'attention, du silence tout autant ; toutes conditions préalables à la perception active des processus de représentation.